



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

EL SIGLO DE MORATÍN RECEPCIÓN ESCÉNICA Y CRÍTICA DEL TEATRO DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN ENTRE 1808 Y 1928

Fernando DOMÉNECH RICO
(RESAD, Madrid)

*Recibido: 22-01-2013 / Revisado: 25-01-2013
Aceptado: 25-02-2013 / Publicado: 25-07-2013*

RESUMEN: El presente artículo analiza la fortuna escénica del teatro de Moratín en España durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A pesar de las prohibiciones, las comedias moratinianas se representaron en la época romántica con notable éxito. Posteriormente su presencia en los escenarios fue menor, pero siempre estuvo defendido por algunos grandes nombres de la escena, entre ellos los responsables de la formación de los actores españoles. Igualmente, a pesar de algunas notas discordantes, la valoración crítica de su teatro fue muy alta en esta época.

PALABRAS CLAVE: Moratín, recepción, escena, crítica, siglo XIX.

MORATÍN'S CENTURY SCENIC AND CRITICAL RECEPTION OF LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN'S THEATRE BETWEEN 1808 AND 1928

ABSTRACT: The present paper analyses the scenic fortune of Moratín's theatre in Spain throughout the 19th century and the first decades of the 20th century. Despite the prohibitions, Moratín's comedies were performed in the Romantic Era with remarkable success. Afterwards, the production of his plays became less frequent, but Moratín was always defended by some of the most important theatre figures, including those responsible for the training of the Spanish actors. Similarly, apart from some discordant note, the critical appraisal of his theatre was very high at that time.

KEYWORDS: Moratín, Reception, Stage, Criticism, 19th Century.

MORATÍN EN LA ESCENA DEL SIGLO XIX

En 2003, al hacer un repaso a la pervivencia del teatro dieciochesco en los escenarios del siglo XIX, Mireille Coulon (2003) titulaba el más importante de los apartados de su artículo como «El príncipe Moratín».

Y no exageraba la profesora francesa, porque todos los estudios realizados sobre la cartelera teatral de aquellos años muestran el papel más que relevante que tuvo el teatro moratiniano en el gusto del público de la época romántica. Ahora bien, este principado no fue uniforme en el tiempo ni estuvo libre de controversia.

La época romántica

La presencia de Moratín en los escenarios madrileños fue constante a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. No nos referiremos a los datos ofrecidos por Andioc y Coulon para la primera década del siglo, que corresponde a la de actividad teatral del propio Moratín y del éxito sin precedentes de *El sí de las niñas* (Andioc y Coulon, 2008), que son de sobra conocidos. Pues bien, los años siguientes no supusieron una caída de la popularidad de las comedias moratinianas, ni siquiera durante los años de la Guerra de la Independencia. En estos azarosos años se siguieron representando en Madrid las cinco comedias de Moratín y su adaptación de la comedia de Molière *La escuela de los maridos*. Lo más significativo, sin embargo, es que sus obras no sólo se pusieron durante los periodos de ocupación francesa, sino que, a pesar de ser un reconocido partidario del rey José, varias de ellas se representaron en las épocas en que la capital volvió a manos españolas. Es el caso de *La comedia nueva*, *La escuela de los maridos* y *La mojigata*, la comedia moratiniana más vista en el periodo, que se repuso en trece ocasiones durante en la época josefina y cinco en los periodos fernandinos (Freire López, 2009).

En la época romántica la situación no cambió sustancialmente. Aunque no disponemos de datos sobre el teatro en Madrid durante los años 1814-1829, la *Cartelera prerromántica sevillana* publicada por Aguilar Piñal (1968), así como la *Cartelera teatral madrileña* de 1830-1839 (AA.VV., 1961) y la de 1840-1849 (Herrero Salgado, 1963) nos ofrecen datos suficientes para comprobarlo.

En Sevilla, entre 1800 y 1836, se repusieron a menudo las obras de Moratín: la más vista fue su adaptación de Molière *El médico a palos*, que tuvo treinta y siete representaciones, seguida a poca distancia por *El sí de las niñas*, con treinta, y *La mojigata*, con veintisiete funciones. Sin embargo, hay que recordar que ambas obras estuvieron prohibidas durante años, de modo que no hubo ninguna representación de *La mojigata* entre 1822 y 1831, ni de *El sí de las niñas* entre 1823 y 1834. El resto de las comedias tuvieron una modesta, pero significativa aceptación: *El barón* tuvo diez representaciones, las mismas que *La comedia nueva*, y fueron catorce las de *El viejo y la niña*.

En Madrid, durante las décadas de 1830 y 1840, *El sí de las niñas* fue la comedia más vista de las cinco originales de don Leandro: se repuso en cuarenta y una ocasiones desde que en 1834 se levantó la prohibición inquisitorial que pesaba sobre la obra. No parecen demasiadas, sobre todo si las comparamos con las ciento sesenta que alcanzó *La pata de cabra*, pero superó a algunos dramas románticos como *Los amantes de Teruel*, *Carlos II el Hechizado* o *Macías*, y a comedias como *¡Muérete y verás!* (Caldera, 2001). Es significativo, además, que no hubiera prácticamente ningún año en que dejara de verse la comedia en los escenarios de Madrid: se representó en 1834 (6, 7, 9, 11 y 30 de febrero, 30 y 31 de marzo, 5 de octubre y 29-30 de diciembre), 1835 (1 de enero, 5 de mayo y 2 de noviembre), 1837 (del 26 al 28 de marzo, y 11 y 22 de septiembre), 1838 (5 de junio), 1839 (4 de noviembre), 1841

(14 de julio), 1844 (3 de septiembre), 1845 (10 y 15 de noviembre), 1848 (28 al 30 de julio, y 13 de septiembre), y 1849 (del 18 al 23 de abril, 2 y 3 de mayo, 24 y 25 de septiembre, y 28 de noviembre).

Le sigue a cierta distancia *El viejo y la niña*, que se benefició de no estar incluida en la prohibición y pudo verse durante los primeros años de la década de 1830. Tuvo un total de veintiocho representaciones, repartidas de forma mucho más desigual que *El sí de las niñas*: se puso en 1831 (19 y 20 de mayo, 2 y 3 de junio, 5 y 6 de diciembre), 1832 (29 de febrero y 20 de mayo), 1834 (22 y 23 de abril, 11, 14 y 15 de noviembre, del 19 al 21 de diciembre), 1838 (17 de mayo, 24 y 25 de septiembre) y 1849 (1, 2, 8 y 9 de octubre, 13 de noviembre, y del 15 al 19 de diciembre). Como se ve, la comedia fue perdiendo popularidad a partir de 1834, quizás a consecuencia de la reposición en los escenarios de *El sí de las niñas*.

Las otras tres comedias moratinianas no llegaron a las veinte representaciones: diecisiete de *La mojigata*, quince de *El barón* y solamente trece de *La comedia nueva*, que se convirtió en la menos popular de las obras de Moratín: parecían confirmarse las sospechas de su autor acerca de la desaparición de la comedia de los escenarios.

Con todo, fueron ciento catorce representaciones de sus comedias, y una presencia constante de Moratín durante el periodo romántico, lo que revela una aceptación muy notable y continuada por parte del público en una época en principio muy distante de la estética moratiniana. Esta presencia, por otra parte, estuvo pautaada por tres momentos clave en la recepción escénica de nuestro autor.

El final de la prohibición de las comedias moratinianas en 1834

Probablemente el momento más importante en el proceso de recepción de las comedias moratinianas fue el levantamiento, en 1834, de la prohibición que pesaba sobre dos de ellas, *El sí de las niñas* y *La mojigata*, a raíz del proceso inquisitorial que se abrió en 1815 (Andioc, 2005). La reposición de ambas obras mereció sendas críticas de Larra que dan fe de la importancia que tuvo el estreno no sólo como acontecimiento teatral, sino político. A pesar de que se ha citado en numerosas ocasiones, conviene reproducir las palabras de Larra:

El sí de las niñas ha sido oído con aplauso, con indecible entusiasmo, y no sólo el bello sexo ha llorado, como dice un periódico, que se avergüenza de sentir; nosotros, los hombres, hemos llorado también, y hemos reverdecido con nuestras lágrimas los laureles de Moratín, que habían querido secar y marchitar la ignorancia y la opresión. ¿Es posible que se haya creído necesario conservar en esta comedia algunas mutilaciones meticulosas? ¡Oprobio a los mutiladores de las comedias del hombre de talento! La indignación del público ha recaído sobre ellos, y tanto en *La mojigata* como en *El sí de las niñas*, los espectadores han restablecido el texto por lo bajo; felizmente la memoria no se puede prohibir (Larra, 1960a).

La reseña de *La mojigata*, mucho más política, incide en el mismo aspecto: «*La mojigata* era conocida y sabida ya de memoria de todo el mundo» (Larra, 1960b). Las críticas de *Fígaro* resultan muy reveladoras de hasta qué punto el público (o al menos una parte de él) conocía las obras tan perfectamente que era capaz de identificar las partes cortadas por la censura y «restablecer el texto por lo bajo». Y ello a pesar de una prohibición de dos décadas, lo que implica que eran obras que se leían, y se leían apasionadamente.

La fiesta de 1848

En 1848 se celebró con toda pompa el vigésimo aniversario de la muerte de Moratín. La fiesta ha sido descrita con detenimiento por Coulon (2003: 1723-1724): hubo reposición de cuatro de las cinco comedias moratinianas en tres teatros de Madrid con notable éxito. La reina Isabel II y su madre, la reina María Cristina, asistieron a la representación de *El barón* y *La comedia nueva* desde el palco real del Teatro del Príncipe, en el cual, «entre jarrones de flores y coronado de laureles, se veía el busto del ilustre poeta» (Coulon, 2003: 1723).

No obstante, la palma se la llevó el Teatro de la Cruz, en donde se representó *El sí de las niñas* acompañada de distintas obras en homenaje al dramaturgo realizadas por una bellísima decoración que representaba la apoteosis de Moratín:

En el de la Cruz finalmente ha tenido lugar la mejor de las funciones que en honor del célebre Moratín se celebraron en la noche del 23. Después de *El sí de las niñas*, esa preciosísima joya de nuestro teatro, ejecutada con bastante acierto por todos los actores que en ella tomaron parte (a excepción del Sr. Tamayo, que según acostumbra estuvo fatal) y en la que se distinguió particularmente la Sra. Doña Concepción Samaniego, desempeñando con noble maestría el papel de doña Irene, en el cual fue varias veces interrumpida con estrepitosos y justísimos aplausos, se puso en escena una linda pieccecita del señor Vega titulada *La Crítica del Sí de las niñas*. Esta obra, que su autor califica de juguete, excitó en tales términos el entusiasmo de la numerosa concurrencia que asistía a su representación, que interrumpida esta por continuas salvas de aplausos, fue llamado a la escena el señor Vega antes de que terminara, rindiendo el público a este distinguido literato el homenaje debido a su gran talento. La ejecución fue también esmerada, contribuyendo no poco al brillante éxito que obtuvo. La decoración que representa la apoteosis de Moratín es bellísima, y fue también aplaudida, como lo fueron asimismo las excelentes composiciones de los Sres. Zorrilla, Breton, Hartzembuch (*sic*) y Vega, y el himno del S. Moratín, letra del señor Cañete, que si fue bien cantado por la linda señorita Moscoso y los señores Baraldi y Miró, lo fue pésimamente por los coristas de ambos sexos.

En suma, la función fue digna del objeto a que se dedicaba, y no dudamos que en la próxima temporada dará muy buenas entradas a la empresa del Teatro de la Cruz, a quien sinceramente felicitamos por el gusto y buen acierto que ha tenido en la elección de las piezas con que ha querido solemnizar el aniversario de la defunción del gran escritor a quien tanto debe la escena patria (Coulon, 2003: 1723-1724. He modernizado la ortografía).

Como indica el puntual cronista, la fiesta de 1848 tuvo una consecuencia literaria, una obra de circunstancias que se mantendría en los años siguientes en escena, en general acompañando la representación de *El sí de las niñas*. Me refiero a la comedia en un acto de Ventura de la Vega titulada *La crítica de 'El sí de las niñas'*. En ella Ventura de la Vega hace salir a escena a personajes de fuerte sabor moratiniano como Paquita, Don Diego, Don Carlos, Don Pedro, Don Antonio, Don Hermógenes, o Don Eleuterio. La mezcla de *El sí de las niñas* y *La comedia nueva* no es en absoluto casual, pues si bien se hace constante referencia a la primera de ellas, la estructura de la comedia de Vega está tomada directamente de *La comedia nueva*.

«El lugar de la escena es el vestíbulo interior del Teatro de la Cruz [...] La acción se supone que pasa al concluirse la representación de *El sí de las niñas*, la noche del 10 de marzo, aniversario del nacimiento de Moratín» (Vega, 1894: 207). Los tiempos, constata Ventura de la Vega, han cambiado: doña Paquita es una descarada que engaña con facilidad a su padre don Benigno y se tima con don Carlos aunque está destinada a casarse con don Diego. Ciertamente su educación no es la del convento de Guadalajara. Su padre enumera las actividades de esta niña perdularia: «¿Quién le quita a ella su Prado todas las tardes, su teatro, su bailecito todos los domingos en casa de la intendenta... y su Liceo los jueves, y su Museo los miércoles, y su Instituto los sábados, y su...? En fin, cosas naturales a su edad... ¡Diez y seis años!» (Vega, 1894: 211).

Don Carlos es un auténtico calavera que, además de con doña Paquita, mantiene relaciones con la Marquesa y con la viuda doña Casilda. En lugar de preocuparse por el próximo enlace de su amada, dice para sí en un arranque de romanticismo: «Si lo huele el padre, me meto en un berenjenal... ¡Nada, nada! Que se case con el viejo, que es rico, y luego...» (Vega, 1894: 210).

Los que han cambiado muy poco son Don Hermógenes, Don Serapio y Don Eleuterio. Éste último sigue escribiendo con facundia y fecundidad, pero se ha pasado al Romanticismo y hace una delirante propuesta para mejorar *El sí de las niñas* incluyendo escenas de rapto del convento, calabozos subterráneos y amores sacrílegos. En cuanto a Don Hermógenes, sigue siendo el pedante de siempre, pero ha sustituido el griego por el francés, de modo que no puede decir *pepitoria* sin añadir «*pot-pourri*, como dicen los franceses». Todos ellos son feroces críticos de la comedia moratiniana, actitud en la que se ven acompañados por las tres casquivanas y los pisaverdes que las acompañan. Por fortuna, están también Don Antonio y Don Pedro, quienes, con el buen sentido de que los dotó don Leandro, hacen una ardiente defensa de la obra y concluyen con un homenaje que tiene mucho de apoteosis:

DON PEDRO

¡Ahí tiene usted las que criticaban *El sí de las niñas*! Dos de ellas, que se han pasado la noche coqueteando con ese pisaverde, y bajaban desesperadas porque no había subido a visitarlas. ¿Y la niña? ¡Digo! Una niña que se pasa la vida haciendo comedias caseras, y se escapa con su amante a la confitería, y trata a zapatazos a su padre. ¡Oh! ¿Dónde está el Moratín de nuestra época: que así como aquél pintó la tiranía paternal, y la educación monjil y gazmoña de su tiempo, nos enseñe el reverso de la medalla, la relajación de los lazos sociales, con la magia de aquel pincel que nadie después ha sabido manejar como aquel insigne poeta? [...] Pero esta vez, afortunadamente, hay un público sano, patriota, que a pesar de todos los pedantes, sabe que Moratín es una de las glorias de nuestra patria, y va en este momento a saludarle con aplausos de entusiasmo. (Óyese dentro el ritornelo del himno.) Ya suena el himno en el teatro. ¡Adentro, buenos españoles! Vamos a honrar la memoria del gran poeta. ¡Yo arrojaré a su busto esta corona de laurel y siempre vivas!

[...]

(Todos se entran apresurados al teatro por las puertas y escaleras. Cambia la decoración, y aparece el escenario iluminado, y en el centro, sobre un pedestal, el busto de Moratín. Los actores desfilan por delante de él, arrojándole coronas de laurel, mientras de canta un himno en honor suyo.) (Vega, 1894: 229-230).

El traslado de los restos de Moratín en 1853

Ventura de la Vega aportó a la celebración de 1848, además de *La crítica a «El sí de las niñas»*, una de las composiciones poéticas que se leyeron en el acto. En ella pedía que se repatriaran los restos de Moratín, ya que «para una sombra noble y generosa / es doble peso la extranjera losa». La propuesta prosperó en aquellos años de fervor moratiniano, y en 1853 se produjo el anhelado traslado. El propio Ventura de la Vega describió el suceso y las poco meditadas consecuencias del mismo:

El día 12 de octubre de 1853 entraron en Madrid las cenizas de Moratín con gran solemnidad. Iban en un magnífico carro fúnebre, y les hacían cortejo los ministros, las autoridades y altos funcionarios, todos de grande uniforme, y un sinnúmero de personas entre literatos y demás gente distinguida. Llegó la comitiva a la iglesia de San Isidro, y en su bóveda subterránea quedó el ataúd depositado, hasta que se le lleva a un monumento *que se le ha de erigir*.

Hoy es, y el monumento no se le ha erigido, ni nadie se acuerda de ello. Moratín seguirá escondido en los sótanos de San Isidro; y gracias que, andando los tiempos, no llegue un día en que, por quitar estorbos, saquen de allí la caja y echen los huesos en la fosa del cementerio general.

Así se hizo en San Sebastián con los de Lope de Vega; no sería ninguna novedad (Vega, 1894: 233).

No es menester recordar que los funestos presentimientos de Ventura de la Vega se cumplieron. Hoy es, y el monumento sigue sin erigirse, pero los restos de Moratín se han perdido. Ciertamente es que en aquel año de 1853 no se preveía nada de eso. En el Teatro del Príncipe se hizo aquel día 12 una función especial, que se anunciaba así en el *Diario de Madrid*:

Teatro del Príncipe. Función para hoy miércoles 11 (sic) de octubre de 1853, a las ocho de la noche. Siendo hoy el día designado para trasladar los restos mortales de don Leandro Fernández de Moratín, príncipe de nuestros poetas cómicos, desde el cementerio general, en que ahora se hallan, a la real iglesia de San Isidro en donde han de ser depositados provisionalmente, y queriendo rendir la empresa de este teatro un público testimonio de admiración y respeto a la memoria de tan esclarecido varón, restituido al fin al suelo patrio, merced a la patriótica solicitud de S.M. la Reina, ha determinado que con tal objeto se verifique la función siguiente:

1º Sinfonía

2º La célebre comedia en tres actos y en prosa, joya de nuestro teatro moderno, debida a la pluma de aquel eminente ingenio, titulada: *El sí de las niñas*.

[...]

3º Sinfonía.

4º y último. El aplaudido apropósito cómico en un acto y en prosa, original de don Ventura de la Vega, titulado: *La crítica de El Sí de las niñas* (Coulon, 2003: 1726-1727).

La función, gemela de la de 1848, acababa con un himno compuesto por el maestro don Mariano Martín y Salazar, y distintas composiciones poéticas a cargo de Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona, los dos primeros actores del Teatro del Príncipe, que

hicieron los papeles de Doña Paquita y Don Diego. «El teatro —apostillaba el diario— estará iluminado» (Coulon, 2003: 1727).

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

Las luces de 1853 se mantuvieron para don Leandro durante los años siguientes. Los datos de Vallejo y Ojeda (2001) para la década de 1854-1864 muestran que el favor del público por la obra de Moratín no decayó en absoluto durante esos años: se repusieron todas sus comedias, además de las dos traducciones de Molière, que gozaban de más predicamento que algunas de sus obras propias. Fueron un total de ochenta y una representaciones, ciento veintiséis si contamos *El médico a palos* y *La escuela de los maridos*.

La comedia nueva fue la más vista, con un total de treinta y una representaciones: el 10 y el 11 de marzo de 1855 en el Teatro Lope de Vega; el 23, 24 y 25 de octubre y el 6 de diciembre de 1855 en el Teatro del Príncipe; el 12 y el 27 de enero, el 13 de mayo y el 18 de noviembre de 1857 en el Teatro del Circo; el 10 y el 11 de marzo de 1858 en el Novedades; el 6 y 7 de octubre y el 15 de diciembre de 1859 en el Teatro Lope de Vega; el 28 y 29 de diciembre de 1861 vuelve al Teatro del Príncipe; en la temporada siguiente se representa muy a menudo, el 4, 5 y 6 de febrero, el 25 de abril, el 30 de octubre, el 20 y 21 de noviembre y el 18 de diciembre de 1862 en el Teatro Variedades; en el mismo teatro el 10 y el 11 de febrero y el 5 de mayo de 1863; en el Teatro de la Zarzuela el 22 de junio de 1863; y de nuevo en el Variedades el 21 y 22 de noviembre de 1863.

El sí de las niñas tuvo veinticuatro representaciones durante la década: se puso los días 10, 11, 12 y 13 de marzo de 1855 y el 10 de marzo de 1856 en el Teatro del Príncipe, en la última ocasión junto con *La crítica de «El sí de las niñas»*, de Ventura de la Vega; en el Teatro del Circo estuvo el 10 y 11 de marzo de 1857 (de nuevo con la obra de Ventura de la Vega), así como el 1 y 2 de junio de ese año, el 24 de enero de 1858 y el 1 y 2 de febrero de 1859; en el Teatro Variedades se representó el 9, 10, 11, 12, 13 y 18 de noviembre de 1860, y los días 12, 14 y 15 de febrero de 1862; y por fin en el Teatro Lope de Vega el 18 de abril y el 9 y 10 de octubre de 1862. La comedia, pues, se repuso en menos ocasiones, pero en varias de ellas tuvo una permanencia muy notable en escena: cuatro días seguidos en el Príncipe en marzo de 1855, y seis días en noviembre de 1860 en el Variedades.

La mojigata fue obra también muy solicitada, pues se puso un total de diecinueve veces desde octubre de 1856 hasta diciembre de 1863 en el Teatro del Circo (seis funciones en 1856, 1857 y 1859), en el del Príncipe (tres funciones en 1857), en el Teatro Lope de Vega (tres funciones 1859) y en el Variedades (siete funciones en 1862 y 1863).

Mucho menos vistas, pero no absolutamente olvidadas, fueron *El barón* (tres representaciones en el Teatro Variedades en febrero de 1862) y *El viejo y la niña* (dos funciones en el Variedades en 1862 y otras dos en el Teatro del Circo en 1864). En cambio, *La escuela de los maridos* se repuso un total de veintinueve veces, y dieciséis funciones tuvo *El médico a palos*.

Estos datos muestran palpablemente que durante la década 1854-1864 la presencia de Moratín fue constante en los escenarios madrileños, y no de forma puntual a causa de alguna celebración, sino como una de las bases del repertorio. Lo que resulta curioso es que la obra más vista fuese *La comedia nueva*, muy por delante de *El sí de las niñas*. Es probable que en esta etapa de revisión y retroceso del Romanticismo la sátira moratiniana se aplicase consciente o inconscientemente a los excesos de la escuela romántica, olvidados ya Comella y sus contemporáneos.

Faltan datos tan completos como los ofrecidos por los anteriores para las últimas décadas del XIX en Madrid. Sin embargo, la impresión de todos los estudiosos es que en

ellas fue declinando la estrella moratiniana. Un indicio de lo que debía de suceder en la capital nos lo ofrece la cartelera teatral de Badajoz en los años 1860-1886 (Suárez Muñoz, 1997). Pues bien, durante esos veintiséis años no se representó en la ciudad extremeña ninguna de las comedias originales de don Leandro, y solamente una vez, el 6 de febrero de 1868, se puso en escena *El médico a palos*.

Los pocos datos que se pueden recoger de Madrid señalan en la misma dirección: en los treinta y tres primeros años de actividad del Teatro de la Princesa, desde su inauguración en 1885 hasta 1918, solamente en una ocasión se puso una comedia de Moratín. Fue Emilio Mario el encargado de poner en escena *La comedia nueva* en noviembre de 1886 (Cañizares, 2000: 33). Sin embargo, la iniciativa de Mario no tuvo continuidad. En 1887 Mario fue sustituido por Antonio Vico y éste por María Tubau y Ceferino Palencia. Ninguno de ellos, ni los que posteriormente se hicieron cargo del teatro, se acordaron de Moratín.

Sólo María Guerrero, que había comenzado su andadura en las tablas con Emilio Mario y traía en su haber algunos personajes «como la respetuosa y sufrida doña Francisca de *El sí de las niñas*» (Menéndez Onrubia, 1990: 198), mantuvo esta comedia dentro de su repertorio en el Teatro Español, si bien Menéndez Onrubia cita solamente una representación, en la temporada 1898-1899.

Emilio Mario

Así pues, a finales del siglo XIX el teatro de Moratín comenzaba una lenta declinación. Y, sin embargo tuvo don Leandro en aquellos años un decidido defensor en la escena española, dominada por el neorromanticismo de Echegaray y la interpretación apasionada de Rafael Calvo y Antonio Vico. Era Emilio Mario (seudónimo de Mario Emilio López Chaves), uno de los actores de mayor prestigio del momento, un excelente director de actores y el primero que se planteó una reforma del sistema jerárquico de las compañías teatrales, además de otras muchas novedades que abrían camino a las tendencias realistas en la escena. Hay que recordar que fue él quien se atrevió a estrenar en 1892 *Realidad*, de Galdós, y las siguientes piezas del novelista. Quizás por ello Emilio Mario era un apasionado partidario de Bretón de los Herreros y Moratín.

Esta devoción le venía de sus maestros, Julián Romea y Joaquín Arjona. De Julián Romea hablaremos más adelante; en cuanto a Arjona, «hacía a veces la semana de Moratín, consagrandole a la representación de una obra distinta de éste cada uno de los días de la semana, tarea que le producía más gloria que dinero» (Menéndez Onrubia, 2002: 636).

A su vuelta de La Habana, Mario se hizo cargo en 1874 del Teatro de la Comedia, donde permaneció hasta que en 1885 pasó al recién construido Teatro de la Princesa (hoy María Guerrero). Allí estuvo durante dos temporadas y en 1887 volvió a la Comedia, en donde siguió representando hasta su muerte en 1899. Su repertorio consistía fundamentalmente en comedias y dramas franceses contemporáneos: introdujo a Augier, Dumas hijo y Sardou. Sin embargo, reservaba para ocasiones especiales, inauguración de la temporada o su propio beneficio, las comedias de Bretón de los Herreros, de quien prefería *Marcela* o *¿Cuál de los tres?*, y *Muérete y verás!*, y Moratín, especialmente *El sí de las niñas*, *La comedia nueva* y *El viejo y la niña*, ya que, según los críticos, era notable su creación del papel de Don Roque en esta última obra moratiniana.

Con *El viejo y la niña* inauguró la temporada 1890-1891 en el Teatro de la Comedia, manteniéndola siete días en cartel. *El sí de las niñas* fue la obra elegida a su vuelta a la Comedia para abrir la temporada en 1887, y fue esta misma la que precedió al estreno de *Realidad* en 1892. El 27 de marzo de 1890 se celebró una función en su beneficio para la

que eligió *La comedia nueva*. El papel de Mariquita lo encarnó una joven actriz, María Guerrero, y entre los asistentes estaba don José Echegaray: la impresión que causó la actriz en el dramaturgo fue imborrable, de modo que a partir de aquel momento Echegaray escribió casi exclusivamente para María Guerrero. Pero además, según Menéndez Onrubia (2002: 639-640), la experiencia supuso una vuelta a Moratín por parte del gran autor neorromántico. En los años siguientes escribió *Un crítico incipiente*, su primera comedia en prosa, que deriva de *La comedia nueva*, y *Sic vos non vobis, o la última limosna*, con claras influencias de *El sí de las niñas*.

Moratín y la crítica. La formación del canon literario español. Gil de Zárate

El triunfo del Romanticismo en España no supuso una pérdida de crédito para Moratín. Si los dramas románticos convivieron en la escena con las comedias de don Leandro, otro tanto sucedía en el mundo de la crítica. De hecho, los años de 1830-1860 vieron el desarrollo de un tipo de comedia que se ha denominado «comedia moratiniana» con toda justicia. Los autores eran, en gran parte, los mismos que escribían dramas románticos, asumiendo con ello dos tradiciones que sin duda a don Leandro le habrían resultado contradictorias. Martínez de la Rosa, al publicar sus obras en 1845, no sentía empacho en confesar su deuda con Moratín en la «Advertencia» que puso al frente de su comedia *La boda y el duelo*, escrita en el exilio y que sólo se animó a representar en el Teatro del Liceo «al ver el cumplido éxito que acababa de tener en aquel teatro la comedia titulada *El café*, a pesar de haber cambiado tan notablemente los tiempos y las ideas desde que se estrenó en las tablas. Concebí pues esperanzas de que pudiese agrandar una comedia de la *escuela de Moratín*,¹ si así puede llamarse, aun cuando no reúna las singulares dotes que recomiendan las de aquel célebre maestro» (Martínez de la Rosa, 1845: 431-432).

No fue don Francisco el único en ponderar la herencia moratiniana. En 1862 salía a las prensas la quinta edición del *Resumen histórico de la Literatura española*, segunda parte desgajada del *Manual de Literatura*, de 1842, primer manual escolar para la formación de los bachilleres españoles que, por ello, tuvo una influencia decisiva en la educación de varias generaciones.

Su autor, Antonio Gil de Zárate (o Gil y Zárate), a la sazón alto cargo del Ministerio de Instrucción Pública, había sido un destacado autor dramático, que contribuyó al triunfo del Romanticismo con dramas como *Carlos II el hechizado*, estrenado en 1837 y escrito, según Mesonero Romanos, «en un momento de satánica tentación» (Caldera, 2001: 115).

Sin embargo, sea porque la tentación satánica había pasado o por otras razones que se nos escapan, en el *Resumen histórico* la valoración de Moratín no puede ser más halagüeña:

Esta escuela [la clásica] logró todavía más fortuna en la comedia por haber encontrado uno de aquellos talentos privilegiados que nacen para llevar a su perfección las artes y las letras. Fue este genio *don Leandro Fernández de Moratín*, que dio, aunque pocas, muestras perfectas de la comedia de costumbres (Gil de Zárate, 1862: 636).

Más adelante, después de enunciar los distintos intentos de Moratín padre, de Iriarte, Jovellanos y Trigueros, vuelve a la obra de don Leandro, de quien hace una crítica ponderada (dentro de su entusiasmo) que no disuena con las que hoy día se pueden hacer:

¹ La cursiva es de Martínez de la Rosa.

Vino por fin Moratín, y empuñó el cetro de la escena: su primera obra, *El viejo y la niña*, le colocó ya a gran distancia de todos sus rivales: la segunda, *El café o la comedia nueva*, fue como un verdadero Quijote del teatro, y con ella dio el golpe de muerte a los detestables escritorzuelos que inundaban el teatro y corrompían el gusto público con sus monstruosos engendros; en la *Mojigata* aspiró a rivalizar con el célebre Molière; y con el *Sí de las niñas* presentó el dechado perfecto del género que había abrazado, mostrando hasta qué punto se puede interesar y mover los ánimos con personajes humildes, una acción sencilla y un lenguaje llevado hasta la extrema naturalidad. Moratín, sin embargo, aunque tan rígido clásico, pagó tributo a su época, durante la cual estaba en boga el género sentimental: admirador e imitador del gran cómico francés, se apartó de él en muchas escenas de su primera y última comedia, arrancando tiernas lágrimas, mientras su modelo jamás trató sino de excitar la risa. Los acontecimientos de 1808 vinieron también a interrumpir sus trabajos en lo mejor de su edad y en la fuerza de su talento: posteriormente, cuando la literatura ha tomado otro rumbo, se ha querido deprimir el mérito de este autor insigne; pero Moratín vivirá siempre al lado de nuestros mejores dramáticos, y cada vez que se vuelva a dudar de su valor literario, no habrá más que poner en escena el *Sí de las niñas*, y representarlo ante sus detractores (Gil de Zárate, 1862: 637).

Críticas negativas y reticencias. Menéndez Pelayo

No todos los críticos, sin embargo, participaban de este entusiasmo. Muchos achacaban a don Leandro una frialdad excesiva, una falta de pasión y de comprensión por los afectos que lo convertían en un simple constructor de comedias ejecutadas con tiralíneas. Sin embargo, nadie, ni siquiera sus enemigos, dejaba de rendir homenaje a la perfección de su obra. Un ejemplo de esta actitud la tenemos en el Conde von Schack, apasionado partidario del teatro español del Siglo de Oro y enemigo declarado de las doctrinas neoclásicas:

En la reforma posterior del teatro español tuvo notable influjo, por su crítica y por sus obras, un literato que, no obstante profesar principios distintos de los maestros y no poseer talento poético extraordinario, no debe, sin embargo, confundirse con los estúpidos pedantes y con los fabricantes mecánicos de comedias de su época, separándolo de ellos su formalidad y deseos patrióticos, y su educación literaria y su buen gusto (Schack, 1887: 349).

Este literato formal y lleno de deseos patrióticos era, naturalmente, Leandro Fernández de Moratín. El conde von Schack se explayaba más adelante acerca de los talentos (o la falta de ellos) de nuestro autor:

No hay que buscar en él imaginación ni fecunda inventiva, ni esa mirada profunda y perspicaz en lo más recóndito del corazón humano y en lo más íntimo de la vida, sino sólo una descripción exacta de las costumbres de su tiempo, ingenio con frecuencia oportuno, y un diálogo tan sencillo como elegante y nunca trivial, a pesar de su naturalidad, al revés de otros escritores de comedias, por ejemplo, Goldoni, que confunde lastimosamente ambas cosas (Schack, 1887: 352).

Del mérito literario de esta comedia nada más diremos, sino que ofrece las escasas bellezas antes indicadas, pero sin duda con mayor extremo la influencia perniciosa del yugo impuesto por este autor en su *Pegaso*, por lo demás de vuelo poco alto. Cuando se pasa de repente de los dramas de la edad de oro a los de Moratín, se siente la misma pena que cuando nos trasladamos de improviso de un paisaje lozano y lleno de flores, al calor de la primavera, a una región helada y fría en el rigor del invierno (Schack, 1887: 356).

Mucho más ponderado fue don Marcelino Menéndez Pelayo, a pesar de compartir muchas ideas del conde von Schack. En 1886 publicaba el tercer volumen de su *Historia de las ideas estéticas en España*, en el que dedicó a Moratín, desde una posición radicalmente distinta a la de don Leandro tanto en lo ideológico como en lo estético, un juicio de extraordinaria agudeza, donde se combinan el elogio y la reticencia.

D. Leandro Fernández de Moratín, el más insigne de nuestros poetas cómicos al modo clásico, y uno de los escritores más correctos y más cercanos a la perfección que hay en nuestra lengua, ni en otra alguna. Niéganle algunos viveza de fantasía, profundidad de intención, calor de afectos y abundancia de estilo. Aun la misma perfección de su prosa, antes estriba en la carencia de defectos que en cualidad alguna de orden superior, sin que conserve nada de la grande y caudalosa manera de nuestros prosistas del siglo xvi. La sobriedad del estilo de Moratín se parece algo a la sobriedad forzada del que no goza de perfecta salud ni tiene sus potencias íntegras. Hay siempre algo de recortado y de incompleto, que no ha de confundirse con la sobriedad voluntaria, última perfección de los talentos varoniles y señores de su manera (Menéndez Pelayo, 1962: 419).

De un elogio inicial don Marcelino pasa a expresar sus reticencias que podrían tomarse como un ataque virulento contra el poco varonil Moratín. Sin embargo, inmediatamente vuelve el autor al elogio:

Pero esto es todo lo malo que puede decirse de Moratín, y aun esto lo hemos exagerado en los términos, para que no se nos tache de apasionados ciegos de aquel ilustre escritor. Porque en realidad, apasionados somos, aunque no de la totalidad de sus obras, ni quizá por las mismas razones que otros. Acaso parezca una paradoja decir que el rumbo que siguió habitualmente Moratín no era el más proporcionado a su ingenio, y que fue hasta cierto punto mártir de la doctrina literaria cuyas cadenas parecía llevar con tanta soltura y desembarazo. [...] La musa de Moratín, suave, tímida, casta, parece que rehuye la expresión demasiado violenta del sentimiento, y guarda, en el mayor tumulto de la pasión, una compostura, una decencia, una flor de aticismo como la que Terencio ponía hasta en sus esclavos y sus ramera. Moratín es de la familia de Terencio: ambos carecen de fuerza cómica y originalidad, y en ambos la nota característica es una tristeza suave y benévola. No lo negará quien haya meditado despacio el incomparable *Sí de las niñas*, tan malamente tildado por algunos de frío y seco, y comparado por Schack con un paisaje de invierno. Yo no veo allí la nieve ni la desolación, sino más bien las tintas puras y suaves con que se engalana el sol al ponerse en tarde de otoño (Menéndez Pelayo, 1962: 419-421).

Moratín y la formación de los actores españoles: el Real Conservatorio

Al tiempo que se creaba el canon literario español, del que Moratín se convirtió en uno de los más firmes puntales, se afianzaba en España la formación de los actores en una escuela dedicada en exclusiva a esta función, tan solicitada por todos los reformistas de la escena desde el siglo XVIII, entre los cuales se encontraba, en primera línea, don Leandro. Era el Real Conservatorio de Música y Declamación fundado por la reina María Cristina en 1831 y que desde entonces, con algunos paréntesis, ha seguido formando a los actores españoles hasta la actualidad (Soria Tomás, 2006 y 2010).

En el Conservatorio tuvo siempre Moratín un lugar de honor. Ya hemos tenido ocasión de comprobar la devoción moratiniana de Ventura de la Vega, que fue su Secretario desde 1836 y posteriormente ocupó el puesto de Director de la sección de Declamación hasta poco antes de su muerte en 1865. Su ejemplo se mantuvo en la real casa durante los años siguientes. Su gran amigo Julián Romea, que había estado en la primera promoción de estudiantes del Conservatorio y luego fue profesor de Declamación del mismo, publicó varios manuales para la formación de los actores que se convirtieron en textos de obligado estudio para los aspirantes a cómicos. En 1858 publicaba *Ideas generales sobre el Arte del teatro, para uso de los alumnos de la clase de declamación del real Conservatorio de Madrid* que, con cambios muy significativos, entre los que estaba la nueva estructura en forma de diálogo, se convertiría en el *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, que alcanzaría su cuarta edición en 1879. En ambos manuales hace Romea un repaso a la historia del teatro en España, y en este apartado le cabe a Moratín y lugar preeminente. Veamos lo que responde el buen alumno al profesor en la segunda edición del *Manual*, la de 1865:

P. ¿Cuál era, pues, la situación de España en esos momentos respecto al teatro?

R. España, donde los buenos estudios estaban en un abandono lamentable; sin un Moliere, un Racine o un Corneille que abriesen el camino; careciendo completamente de todo estímulo político o social, continuaba en aquel marasmo improductivo que tanto se parece a la muerte.

P. Pero ¿es posible que aquí no hubiese nadie absolutamente que supiese ni valiese nada?

R. Hombres eminentes existían, es cierto; honrosas excepciones de la ignorancia casi general; pero no era ninguno de ellos el que el teatro necesitaba. *El Delincuente honrado* de Jovellanos; *Hacer que hacemos* y *El Señorito mimado* de Iriarte, y *Las bodas de Camacho* de Meléndez Valdés, son obras estimables por más de un concepto, pero no ciertamente las destinadas a marcar el punto de partida.

P. ¿Qué era preciso para eso?

R. Para eso era preciso un hombre especial que reuniese dotes y circunstancias especiales; y para el bien del Teatro español apareció D. Leandro Fernández de Moratín, el Terencio moderno, el Moliere español, que en *El viejo y la niña*, en *La comedia nueva*, *El Sí de las niñas*, *La Mojigata*, etc., dio juntos el precepto y el ejemplo, y plantó con mano fuerte y poderosa la piedra marcadora que separaba completamente dos épocas distintas, y que por un lado decía a la gárrula multitud de escritores adocenados «HASTA AQUÍ», mientras que por su frente, mostrando abierto el gran camino, decía a los buenos ingenios «DESDE AQUÍ».

P. ¿Y cómo recibió el público aquella innovación?

R. Aquel público, aunque viciado por los desatinos que diariamente se le daban, sintió el influjo del talento superior, y abrió los ojos a la luz, y la admiró, y aclamó con entusiasmo a la antorcha que se la enviaba.

P. ¿Y la reforma vino inmediatamente?

R. No, señor: no se obró la reforma inmediata y completamente: la guerra de la Independencia y los trastornos políticos posteriores retrasaron el complemento de la gran obra empezada, y desde Moratín a Martínez de la Rosa y Bretón de los Herreros muy pocas señales de vida dio nuestro poesía dramática; pero la semilla estaba en la tierra; esa semilla debía dar fruto, y le dio en efecto produciendo nuestro teatro moderno, el cual podemos presentar en concurso con los extranjeros sin temor de avergonzarnos (Romea, 2009: 150-151).

Romea seguía en esta alabanza una larga tradición de los actores españoles y del Real Conservatorio. No en vano Moratín había sido uno de los defensores de la reforma de la escena que incluía, entre otras cosas, la fundación de una escuela para los cómicos como la que sería a la larga el Real Conservatorio (Doménech, 2003). Y no debe ser una simple casualidad el hecho de que uno de los primeros profesores de Declamación de esta institución fuese Andrés Prieto, el primero que representó al Don Diego de *El sí de las niñas* en el ya lejano 24 de enero de 1806. De él decía Moratín: «Andrés Prieto, nuevo entonces en los teatros de Madrid, adquirió el concepto de actor inteligente, que hoy sostiene todavía con general aceptación» (Fernández de Moratín, 1994: 165). Curioso e inusual elogio, el de «actor inteligente» que responde muy bien al carácter de un Andrés Prieto que, con su *Teoría del arte dramático*, fue uno de los primeros teóricos de la interpretación en España (Prieto, 2001).

Moratín y la novela

En 1871 se alzó una nueva voz en defensa de Moratín: no se trataba ni de un teórico ni de un hombre de teatro, sino un periodista que comenzaba a tener cierta fama como novelista. Se llamaba Benito Pérez Galdós, y en un artículo denominado «Don Ramón de la Cruz y su época» afirmaba:

El prosaísmo hizo estragos en el último tercio del siglo [XVIII], y bien lo prueba Moratín cuando tuvo que dirigir la sátira agudísima de su *Comedia nueva* contra los poetas de la estofa de don Eleuterio Crispín de Andorra, prototipo de los más populares ingenios de entonces. La obra del ilustre *Inarco Celenio* es un fiel documento, verídica historia del teatro. Allí se marca perfectamente la lucha y transición que dio por resultado la gran reforma moratiniana, no con vanos preceptos, sino con la fuerza incontrastable de un agudo talento, que se impuso al pueblo y dominó y rehizo el gusto de la sociedad estragada (Pérez Galdós, 1968: 1474).

Sin embargo, no fue en sus artículos de crítica literaria donde Galdós prestó un mayor servicio a la causa moratiniana, sino en su novela *La corte de Carlos IV*, el segundo de sus *Episodios Nacionales*, redactado entre abril y mayo de 1873, que constituye la mejor narración del mundo teatral español escrita hasta la fecha; en ella Moratín tiene un papel secundario en la fiesta organizada por la Marquesa, donde lee una composición suya y critica severamente el destemplado apasionamiento del actor Isidoro [Máiquez]. Pero hay otro momento de mayor trascendencia en *La corte de Carlos IV*: Gabriel de Araceli, llegado a Madrid después del desastre de Trafalgar, narra en los primeros capítulos un

suceso fundamental para su educación sentimental y estética: el estreno de *El sí de las niñas*.

El muchacho participa en aquel estreno formando parte del equipo de reventadores, pues no en vano se ha ajustado de criado de la cómica Pepita González y entabla amistad con Comella, pero no puede menos que rendirse a su pesar ante las bellezas de la obra:

El tercer acto fue, sin disputa, el mejor de los tres. Yo le oí con religioso respeto, luchando con las impertinencias de mi amigo el poeta, que en lo mejor de la pieza creyó oportuno desembuchar lo más escogido de sus dicterios.

Hay en el dicho acto tres escenas de una belleza incomparable. Una es aquella en que doña Paquita descubre ante el buen don Diego las luchas entre su corazón y el deber impuesto por una hipócrita conformidad con superiores voluntades; otra es aquella en que intervienen don Carlos y don Diego y se desata, merced a nobles explicaciones, el nudo de la fábula, y la tercera es la que sostienen, del modo más gracioso, don Diego y doña Irene, aquél deseando dar por terminado el asunto del matrimonio, y ésta interrumpiéndole a cada paso con sus importunas observaciones.

No pude disimular el gusto que me causó esta escena, que me parecía el colmo de la naturalidad, de la gracia y del interés cómico; pero el poeta me llamó al orden injuriándome por mi deserción del campo *chorizo*.

— Perdone usted —le dije—; me equivoqué. Pero ¿no cree usted que esta escena no está del todo mal?

— ¡Cómo se conoce que eres novato y que en la vida has compuesto un verso! ¿Qué tiene esta escena de extraordinario, ni de patético, ni de historiográfico...?

— Es que la naturalidad... Parece que ha visto uno en el mundo lo que el poeta pone en escena.

— Cascaciruelas, pues por eso mismo es tan malo (Pérez Galdós, 1966: 264).

El estreno de la comedia moratiniana se convierte así, no sólo en un referente para la educación sentimental de Gabriel, sino en la reivindicación de la *naturalidad* en el arte, reivindicación que, sin duda, tiene mucho que ver con la propia visión galdosiana de la novela. Eran aquellos los años en que Galdós estaba creando su propia estética en busca de un realismo que respondiera a las exigencias de su tiempo pero que estuviera firmemente enraizado en la tradición española. Y en ese camino Moratín le ofrecía el precedente más significativo, el más firme asidero para representar la realidad de modo que parezca «que ha visto uno en el mundo lo que el poeta pone en escena».

MORATÍN A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Con el siglo xx el teatro de Moratín cayó en uno de sus momentos más bajos. No se documenta ninguna representación de sus obras de 1900 a 1905 (Silva de Baya, 2002) ni de 1906 a 1911 (Letón Rojo, 2003). Tampoco más entrado el siglo: la cartelera madrileña entre 1918 y 1926 (Dougherty y Vilches, 1990) no recoge, entre sus 2928 entradas, una sola mención de las obras de nuestro autor. Este olvido coincidió con un recrudecimiento de la crítica contra la obra y la herencia moratinianas.

Don Julio Cejador, eruditísimo historiador de la literatura española y, como se podrá comprobar, recio español, contribuyó no poco al desprecio académico por Moratín. En el tomo VI de su monumental *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, publicado en 1917, se despacha contra don Leandro:

Leandro de Moratín es, tanto por carácter como en ingenio, el colmo de la timidez y cobardía. Afrancesado, no por ideas filosóficas y sociales, como otros, sino por puro literatismo; apasionado por el arte más frío y aguado, falso y sin meollo que se ha dado en el mundo cególe el francesismo literario hasta el punto de portarse cobarde y villanamente con la Patria. Harto lo pagó el infeliz en la vida y hartó lo lasta y lo lastará en la historia literaria. La extravagante escuela de Comella es la sima más honda en que pudo hundirse el arte español, despeñado por el mal gusto; pero, al cabo, es sima española [...]. En el teatro de Moratín nada se oye, se ve ni se siente apenas que sea español; es cien veces más antipático que Comella para todo español o para todo crítico que juzgue el valor del arte por el criterio de lo nacional y de lo recio en literatura (Cejador, 1917: 202-203).

Parece que hoy en día la reciedumbre y el españolismo no son los criterios básicos para la valoración de un artista, y puede que ésta sea la razón por la que se vuelve a tener en estima a Leandro de Moratín (no sabemos por qué Cejador le quita el don y el Fernández). Lo cierto es que don Julio encontraba algunos aciertos, probablemente menudencias, en su arte: «¿Qué hay, pues, de bueno en Moratín? Claridad de pensamiento, tersura y elegancia de estilo, propiedad de dicción, versificación correcta» (Cejador, 1917: 203).

Don Julio había sido jesuita, y se ve que, a pesar de su alejamiento de la Compañía, le quedaban algunos resabios ignacianos que lo llevaban a detestar a un impío rematado como don Leandro. En las últimas palabras que le dedica, recuerda que «Moratín murió paganamente en Burdeos el año 1828. [...] El testamento, que escribió de su puño y letra, en 1827, empieza y acaba sin ninguna fórmula religiosa» (Cejador, 1917: 211).

Lo curioso es que, probablemente sin saberlo, renueva un dictorio que, como relató Andioc, ya le había lanzado un censor inquisitorial, fray Rafael Muñoz, en 1819: el peligro que supone el que un escritor impío escriba tan bien. Decía fray Rafael: «Esta comedia es tanto más perjudicial cuanto el lenguaje y las gracias de que abunda están tomados de lo más puro de la lengua castellana, acompañándole una naturalidad encantadora en las personas que hablan» (Andioc, 2005: 215. He corregido la ortografía). Cejador no le va a la zaga:

Dura, lo confieso, es mi crítica de Moratín; pero a tanto desprecio por todo lo español sólo podía responder con algo de españolismo. Además, que tengo muy arraigada en el alma la experiencia de que escritores como Moratín atraen por lo fáciles y descarrían a cuantos los leen. *El sí de las niñas* y su prosa se leen con agrado cuando no se conoce la persona del autor, y su arte halaga e inficiona a los que incautamente se dejan arrastrar por ese halago (Cejador, 1917: 203-204).

Experiencias, sin duda, de confesionario, que enseña la prevención ante el placer de la lectura, ese placer que inficiona a los incautos y los descarría por el ameno sendero de la ilustración, la racionalidad y el antiespañolismo.

Valle Inclán y El cántaro roto (1926)

En 1926 la obra de Moratín había sido desterrada de las tablas. Su fortuna crítica estaba también en sus horas más bajas, a manos de los críticos tradicionalistas como don Julio Cejador. Sin embargo, en los años siguientes una obra de don Leandro volvió a los escenarios de Madrid. De las 1875 entradas que recogen Vilches y Dougherty (1997) entre 1926 y 1931 una corresponde a *La comedia nueva*, que tuvo siete representaciones en tres

ocasiones distintas: la primera, en el Teatro Bellas Artes, por la compañía *El cántaro roto*, dirigida por Valle Inclán, con cuatro funciones² a partir del 19 de diciembre de 1926; la segunda correspondió a la compañía de María Palou, dirigida por Felipe Sassone, que la representó una vez en el Ateneo el 15 de junio de 1928; la tercera, a María Guerrero (la sobrina) y Fernando Díaz de Mendoza, en el Teatro Español, donde hicieron dos funciones a partir del 20 de febrero de 1929.

Este inusitado retorno de *La comedia nueva* fue obra de una compañía que hoy llamaríamos *alternativa*, uno de los intentos realizados en los años 20 por crear un teatro de alto nivel artístico al margen del adocenado sistema comercial español. Se trataba de la compañía *El cántaro roto*, y estaba dirigida por Ramón del Valle Inclán. Participaban en ella Cipriano de Rivas Cherif, el más activo impulsor de la renovación teatral española de la preguerra, la actriz Josefina Blanco, esposa de Valle, y el dibujante y escenógrafo Salvador Bartolozzi.

La compañía era una continuación de experiencias anteriores, pero sobre todo, de *El mirlo blanco*, el teatro de los hermanos Baroja en que tanto Valle Inclán como Rivas Cherif habían participado muy activamente. La prensa se hizo eco inmediatamente de estos *ensayos de teatro*, como los denominaron sus creadores. Gómez de Baquero, en *La Voz*, describía así el grupo en un artículo titulado muy significativamente «El teatro independiente»:

Cuenta además este ensayo con la ventaja de no ser una improvisación. Desde hace tiempo, un grupo animoso y selecto de aficionados al buen teatro viene esforzándose en la creación de una escena independiente. En este grupo se han renovado algo los elementos, pero se ha conservado, a través de las peripecias propias de tales intentos, la continuidad del propósito y la de un núcleo personal, en que figuran, con la dirección, el consejo y la aportación de obras, Valle Inclán, y con sus múltiples aptitudes de actor, de *metteur en scene*, de organizador y propagandista, Rivas Cherif (Aguilera y Aznar, 2000: 116n).

En palabras de Enrique Díez Canedo, «emprendida sin propósito de lucro, aspiraba la compañía capitaneada por Valle Inclán [...] a sostenerse no más, sin admitir componendas con intereses que no fueran los del puro arte» (Díez Canedo, 1968: 157).

El estreno se produjo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 19 de diciembre de 1926. El espectáculo constaba de *El café*, de Moratín, y *Ligazón*, de Valle Inclán. La crítica valoró muy positivamente la puesta en escena de Valle Inclán, la escenografía de Bartolozzi y la iluminación de López Rubio (Aguilera y Aznar, 2000: 117). No era en aquellos momentos Valle Inclán un joven inexperto en las lides teatrales. Había escrito prácticamente toda su obra dramática si exceptuamos *Sacrilegio*. Dos años antes había redactado la segunda versión, la más radical, de *Luces de bohemia*. Y en el mismo 1926 había escrito *La hija del capitán*, que lo llevó a la cárcel, y *Ligazón*, la obra que se representó con *La comedia nueva*. Así pues, la presentación de su compañía con la comedia moratiniana no se debía a ninguna casualidad. Díez Canedo, con la agudeza crítica que lo caracterizaba, comprendió perfectamente el sentido de la recuperación de *La comedia nueva* por parte de quien, como Valle Inclán, estaba aparentemente tan lejano del teatro defendido en la obra de Moratín:

² Según Vilches y Dougherty, Juan Aguilera y Manuel Aznar Soler (2000) documentan solamente tres funciones, los días 19, 20 y 28 de diciembre de 1926.

A modo de alusión, nunca como declaración de principios, puso en escena *El café* de Moratín. Nadie puede pensar que para defender los principios clasicistas franceses: la intención era otra.

El café significa la lucha del ideal artístico, sea cual fuere, con el desenfreno y la barbarie. *El café*, con ser muy distinta su estética, no va contra el teatro clásico de España, sino contra su degeneración. No contra Lope, sino contra Comella.

Hoy Comella triunfa en muchos escenarios, con distintos nombres. De aquí la oportunidad de *El café*, que, con un buen vestuario de época, y una sintética decoración, entretuvo unas cuantas noches a un público escogido (Díez Canedo, 1968: 157).

Las perspectivas eran alentadoras, pero *El cántaro roto* no logró llegar a 1927: los días 19 y 20 de diciembre representó *El café* y *Ligazón*. El 28 del mismo mes presentó su segundo espectáculo, compuesto por la comedia moratiniana y *Arlequín, mancebo de botica*, de Pío Baroja. No pudo hacer más. El 31 de diciembre el *Heraldo de Madrid* anunciaba, no sin ironía, que «en vista del éxito de prensa y público obtenidos por los «Ensayos de teatro» de D. Ramón del Valle Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, los elementos directivos del mismo piensan suspender las funciones» (Aguilera y Aznar, 2000: 117n). Así sucedió, en efecto.

Sin embargo, para *La comedia nueva*, el ensayo no fue en vano. En los años siguientes algunas de las compañías de mayor prestigio de Madrid, la de Felipe Sassone y la de Fernando Díaz de Mendoza, recuperaron la obra, que volvió a gozar de un breve regreso a las tablas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Este recorrido muestra cómo la figura de Moratín se mantuvo como una referencia ineludible durante cien años, si bien no dejó de suscitar polémica, tanto en sus momentos de gloria como en las etapas de olvido. De alguna manera, las posturas enfrentadas nos hablan de la España del siglo XIX tanto como de don Leandro. Adorado por un grupo numeroso de partidarios, su teatro fue durante el siglo la bandera de la modernidad escénica y el realismo, tanto en la escritura como en la representación. Frente a ellos, los enemigos del clasicismo que reivindicaban, más que el desbordamiento romántico, el teatro del Siglo de Oro y las esencias calderonianas. Pero también se enfrentaron a través de Moratín dos concepciones de España, la España abierta a las influencias europeas, la España de la Ilustración, frente a la España católica que vio en las comedias moratinianas una peligrosa fuente de secularización, de moral civil capaz de competir con las enseñanzas de la Iglesia, la España de la ortodoxia y el casticismo recio.

Juntamente con ello, podemos comprobar cómo siempre que se ha adueñado de la escena española un teatro comercial, de ínfima calidad y cortos alcances, *La comedia nueva* se ha convertido en bandera de un teatro exigente, renovador y moderno, de calidad estética y moral, al margen de la estética neoclásica que defendió su autor. Nombres como Ventura de la Vega, Julián Romea, Emilio Mario, María Guerrero, Galdós, Valle Inclán y Rivas Cherif fueron sus defensores. Es difícil elegir mejores abogados. La historia del teatro español se hizo con esos nombres. Y todos ellos con algo en común: el aprecio, la devoción por el bueno de *Inarco Celenio*, el príncipe Moratín.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1961), *Cartelera teatral madrileña. 1830-1839*, Madrid, CSIC.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1968), *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*, Madrid, CSIC.
- AGUILERA, Juan, y Manuel AZNAR SOLER (2000), *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ANDIOC, René (2005), «Lecturas inquisitoriales de *El sí de las niñas*», en René Andioc, *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, pp. 203-219.
- ANDIOC, René, y Mireille COULON (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. Segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CALDERA, Ermanno (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- CAÑIZARES BUNDORF, Natalie (2000), *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1917), *Historia de la Lengua y Literatura Castellana. Comprendidos los autores hispano-americanos (Época del siglo XVIII. 1701-1829)*. Tomo VI, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos.
- COULON, Mireille (2003), «Transmisión y recepción del teatro dieciochesco», en Javier Huerta (dir.), Fernando Doménech y Emilio Peral (coords.), *Historia del Teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, pp. 1715-1736.
- DÍEZ CANEDO, Enrique (1968), *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. V. Elementos de renovación*, México, Joaquín Mortiz.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2003), *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Síntesis.
- DOUGHERTY, Dru, y María Francisca VILCHES (1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1994), *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Edición, prólogo y notas de Jesús Pérez Magallón, Barcelona, Crítica.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio (1862), *Resumen histórico de la Literatura española. Segunda parte del Manual de Literatura*. Quinta edición corregida y aumentada, Madrid, Gaspar y Roig.
- HERRERO SALGADO, Félix (1963), *Cartelera teatral madrileña. Años 1840-1849*, Madrid, CSIC.
- LARRA, Mariano José de (1960a), «Representación de *El sí de las niñas*», en *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*, vol. I, Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, pp. 345-346.
- (1960b), «Representación de *La mojigata*», en *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*, vol. I, Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, pp. 341-342.
- LETÓN ROJO, Rocío (2003), *La escena madrileña de 1906 a 1911. Teatro*. Revista de estudios teatrales, 18.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1845), *Obras dramáticas*, París, Baudry.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (1990), «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)», en *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 187-207.
- (2002), «Moratín y el naturalismo teatral de la Restauración», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962), *Historia de las ideas estéticas en España. III. Siglo XVIII*. Edición revisada y compulsada por D. Enrique Sánchez Reyes., Madrid, CSIC.

- PÉREZ GALDÓS, Benito (1966), *La corte de Carlos IV*, en *Obras completas. Tomo 1. Episodios Nacionales*, Madrid, Aguilar, pp. 257-357.
- (1968), «Don Ramón de la Cruz y su época», en *Obras completas. Tomo VI. Novelas. Teatro. Miscelánea*, Madrid, Aguilar, pp. 1465-1491.
- PRIETO, Andrés (2001), *Teoría del arte dramático*. Edición, introducción y notas de Javier Vellón Lahoz, Madrid, Fundamentos / RESAD.
- ROMEA, Julián (2009), *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid y Los héroes en el teatro (Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia)*. Edición, introducción y notas Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos / RESAD.
- SCHACK, Adolfo Federico, Conde de (1887), *Historia de la literatura y el arte dramático en España*. Traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier. Tomo v, Madrid, M. Tello.
- SILVA DE BAYA, Noelia (2002), *La escena madrileña de 1900 a 1905. Teatro*. Revista de estudios teatrales, 17.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2006), «La Escuela de declamación española: antecedentes y fundación» en Ángel Martínez Roger (ed.), *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*, Madrid, Comunidad de Madrid / SECC / Círculo de Bellas Artes, pp. 33-75.
- (2010), *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos / RESAD.
- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel (1997), *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid, Tàmesis.
- VALLEJO, Irene, y Pedro OJEDA (2001), *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- VEGA, Ventura de la (1894), *La crítica de «El sí de las niñas»*, en *Obras escogidas*, Tomo I, Barcelona, Montaner y Simón.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, y Dru DOUGHERTY (1997), *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos.